

M E R C U R I A L E

L E T T R E S F R A N Ç A I S E S

Sur Roger Vitrac

Roger Vitrac, *Dés-Lyre* (Gallimard, 1964).

La récente reprise de *Victor ou les Enfants au pouvoir* avait attiré à nouveau l'attention sur l'œuvre dramatique de Roger Vitrac; mais son œuvre poétique, dispersée dans de vieilles revues ou de minces plaquettes, demeurait presque inaccessible. On vient de la rééditer sous le titre « Dés-Lyre », qui associe, à la faveur d'un calembour, l'inspiration au hasard, et le chant aux chances de la surprise; et nous pouvons donc, pour la première fois, l'embrasser d'un seul regard.

Sans doute est-il excessif d'attribuer à Vitrac, comme le fait Henri Behar sans sa préface, le mérite d'avoir « greffé sur l'esprit moderne la notion essentielle d'humoristique universelle¹ ». C'est oublier qu'Alfred Jarry avait, bien avant lui, découvert le principe de cette « humoristique universelle », et qu'il n'est pas une seule de ses œuvres qui ne porte témoignage de cette découverte.

« Qu'on ne s'attende pas », nous dit encore Henri Behar, « à une poésie quotidienne, arrachant à la conversation des bribes esthétiques. Il s'agit ici d'une poésie au deuxième degré ». Si cette remarque vaut pour la plus grande partie du recueil, il me semble pourtant que deux des meilleurs poèmes de Vitrac, sinon les deux meilleurs, « Enigme qu'on ne sait sur quel pied danser », et « Poème en forme de femme et de bateau » participent justement de cette « poésie quotidienne », dont Apollinaire avait indiqué le chemin, et que le premier tout au moins relève en partie de l'esthétique du « poème-conversation ».

1. Roger Vitrac écrivait, dans « Connaissance de la Mort » : « A la science universelle, aux hiérarchies, aux spécialisations, aux vulgarisations, s'oppose décidément une humoristique universelle, un esprit qui se renouvelle constamment par le feu, l'identité de tous les phénomènes, l'unité de la mémoire et le silence des corps. »

Après s'être essayé, non sans habileté, à « l'ancien jeu de vers », dans « Le Faune Noir¹ », d'un symbolisme aussi appliqué que prudent, Vitrac, sous l'influence de Dada, passe brusquement à d'autres jeux. Dans « Peau-Asie », retournant le langage comme un gant, il se livre à des exercices de style fort proches de ceux — plus célèbres — de Rose Sélavy : « L'air des cimes est le lait des crimes. Les fards des joues déjouent les phares. » La règle du jeu change quelque peu dans « Migraine » :

*Le sol c'est la patrie
La carie c'est le dol...*

Mais il est permis de se demander si le jeu en vaut la chandelle. Si l'actualité peut conférer un instant une valeur de provocation et de défi à de telles manipulations du langage, cette actualité se fane vite.

« La Faim », dédié à André Breton, et « Le Suicidé Fameux », dédié à Saint-John Perse, révèlent une démarche poétique encore hésitante. La « Comète d'Ombre » met à l'épreuve l'efficacité des images arbitraires :

*... La souris est une gazette
Et la plume est une prairie...*

Mais il ne suffit pas qu'une image soit arbitraire pour qu'elle soit efficace. Il faut qu'un phénomène imprévisible d'aimantation rapproche brusquement les deux termes de la métaphore, et, triomphant de la distance, les rende présents l'un à l'autre. Or rien de tel ne se produit ici.

Si l'on met à part sa brève incursion dans le domaine du symbolisme académique, les essais poétiques de Roger Vitrac étaient, jusqu'ici, résolument antilyriques. Une ambition lyrique apparaît, pour la première fois, dans « La Barrière en Feu », où le poète semble enfin consentir au chant :

*... La route de tes seins est la digne du rêve
Où se noient les enfants et les mains des oiseaux...*

Dans « Vertèbres de la Mer », Vitrac, plus franchement encore, renoue avec le discours, mais ce discours est secrètement habité par une logique ivre. Il s'engage ainsi sur la voie qu'avait indiquée Guillaume Apollinaire, dans « Le Larron ».

*Que ta paupière soit une route à l'absence
Que tes doigts éclatants soient une roue d'orgueil*

1. Dédié à Henri Régner.

*Et que je sois admis à saigner en silence
Jusqu'à la fin du corps Mais qu'il me reste un œil*

*Seul gros comme moi-même et doré par la cendre
Uni par un nerf creux à l'ombre que j'avais
L'esprit par une corde y pourra seul descendre
Mais qu'il ait la couleur des yeux que je servais.*

« Cruautés de la Nuit » abandonne cette séduisante parodie de la cohérence pour une esthétique du glissement : insensible ou brusque glissement d'une strate de la mémoire à une autre strate, d'une zone d'images à une autre zone, plus ou moins lointaine. Mais cette esthétique du glissement est aussi celle de nombreux poèmes d'Eluard, qui manifestent un tout autre pouvoir de dépaysement. On retiendra ces deux vers, cités par André Breton dans le Premier Manifeste, et où brille, comme en un tableau de Magritte, la tranquille évidence de l'absurde :

*Dans la forêt incendiée
Les lions étaient frais*

« La Lanterne Noire » groupe des textes qui marquent l'adhésion de Vitrac au Surréalisme militant. Le recueil¹ est précédé de citations d'illuminés ou d'occultistes, dont certaines, dangereusement belles, risquent d'éclipser les poèmes : « Un feu qui donne la vie à tous les êtres animés est dirigé par la volonté des hommes purs². » — « Disons mieux : affirmons l'existence d'un feu plein d'images et d'échos. Appelons, si vous voulez, ce feu une lumière surabondante qui rayonne, qui parle, qui s'enroule³. » Vitrac s'astreint dans ce recueil, comme l'ont fait presque tous les poètes surréalistes, à l'exercice quasi rituel de l'écriture automatique (non sans quelque tricherie sans doute), avant de reprendre, comme les autres, sa liberté. Il déclenche ça et là, quelques belles collisions d'images, et associe intimement (c'est la loi du genre) la poésie à l'humour : « Géants, je vous envie en passant sous vos moustaches de cristal. Vous noyez des flacons de menthe et de mélisse dans vos larmes en forme de faucilles. » Mais ces textes, d'une écriture élégante et ferme dans le délire, n'ont ni l'imprévu, ni l'éclat de « Poisson Soluble », de « L'Immaculée Conception », ou de « Rodogune Sinne ».

Dans « Parisiana », sans jouer au « peintre de la réalité »

1. Inédit jusqu'à ce jour.
2. Apollonius de Thyane.
3. François Fabricius.

moqué par Prévert, Vitrac se montre soucieux de cerner de plus près l'apparence des choses, même si la description ne sert que de prélude à la métamorphose de l'objet décrit. On y découvre, non sans plaisir, une sorte de Buffon surréaliste : « J'aime la nuit. Au-dessus du hangar, entre les tuiles saccagées de la toiture, les étoiles brillent et les oiseaux passent. Il y a de la pluie figée sur les brancards et, sur la route, une lumière acétylène qui rôde avec un petit bruit de brouillard et de salpêtre, avec un grésillement castiné de pneumatique. C'est généralement l'heure que choisit la vache pour me regarder. La vache aux yeux de qui rien n'existe que la douceur et que la lutte. La vache est très en beauté ce soir ! Ses deux cornes hautes et branchues ont la forme avouable d'un V calligraphié en bâtarde. Ses oreilles, comme des moules de rivière, ont des nacreurs de lune et d'aurore avec un peu de poil blond à l'intérieur qui les fait sourire et frissonner. Les yeux de la vache se hérissent de cils épinglés comme l'iris et la barbe du morse, mais tout cela très fleuri, et les deux iris authentiques tournent avec fièvre dans la cornée du globe comme si la lumière ruminait aussi. La vache est debout sur ses pieds de derrière qui sont féminins. Des pieds de femme, des jambes de femme, des cuisses, des fesses, des hanches, un ventre, des seins de femme ! Cette femme au pelage fauve porte en se dandinant une belle tête de vache, comme un chapeau niçois. Voilà ! »

« Démarches du Poème »¹ tente d'esquisser une dialectique de la poésie, ou du moins une dialectique du poème : « L'Écrire — Le Rêver — L'Oublier — Rechercher son contraire — L'Humoriser — Enfin le Retrouver en l'analysant. » Chacune de ces démarches de l'esprit est représentée par un poème qui reprend, en le modifiant profondément, le thème initial.

Mais c'est peut-être dans les « Poèmes Délirants » qu'il faut chercher le meilleur de l'œuvre lyrique de Vitrac. « Les Jours Heureux » marquent un retour, avec un plus grand bonheur dans l'expression peut-être, à la manière qui était déjà celle de « Vertèbres de la Mer » :

*Fleurs fatales au vent vos chairs illuminées
S'accrochaient aux forêts comme ces linge-ries
Que déchire en pleurant la femme abandonnée
Lambeaux dissimulés sanglantes pierreries*

*Cette maison où brûle une lampe à pétrole
Et que garde un grand animal noir sur le seuil*

1. Dédié à l'auteur d'« Exercices de Style ».

*Voyageait Elle s'est arrêtée un jour devant l'école
Avec ses arbres son perron sa femme en deuil...*

« La Poésie triste refuge » est, avec « Angoisse » l'un des rares textes du recueil où, la confidence se voilant à peine, la plainte du poète nous parvient, mêlée à la rumeur des choses :

*La poésie triste refuge
Le monde est sage quand il dort
Les images ne mordent plus
Et la mort ne mord pas encor
Fuir encor fuir toujours Angoisse
Le repos plus lourd que le cœur
Les yeux navrés dans cette nasse
Bonheur vannier de la douleur...*

Dans « Enigme qu'on ne sait sur quel pied danser », une pointe de cynisme se mêle aux jeux indolents de la poésie et de l'humour, et Vitrac manifeste une extraordinaire autorité dans la nonchalance. Nous nous trouvons, ici encore, dans une province poétique dont Apollinaire avait commencé l'exploration, mais l'accent demeure très personnel. Je regrette de ne pouvoir citer le poème tout entier. Vitrac nous parle d'une femme très belle, qu'il aperçoit, chaque soir, dans un café, au milieu d'un cercle d'admirateurs, et dont les yeux, chaque soir, fixent avec insistance ses « yeux chavirés » :

*... Les caresses des yeux sont les plus adorables
Dit Auguste Angellier dans les anthologies
Et l'ange qui passait dans cette tabagie
En s'excusant le murmurait de table en table*

*Manège de regards que ses yeux animaient
Oh le joli manège où mon cœur résonnait
A chaque battement de ses lentes paupières
Comme le timbre frais des orgues limonaires*

*Manège qui dura huit jours puis s'arrêta
Brusquement le huitième ne laissant sur la piste
Que treize chaises et les mégots de Madame X
Evanouie comme le Nil dans son delta*

*Ab Garçon s'il vous plaît quelle était cette femme
Avec des yeux comme ça Et des sourcils qui planent
Un turban noir un manteau noir des cheveux noirs
Si belle Et qui prenait toujours un café noir*

Je ne sais pas Monsieur Le Garçon ne sait pas
 Reviendra-t-elle un jour ou l'autre Il ne sait pas
 Avez-vous son adresse Ab non il ne l'a pas
 Ses amis Ses amis ne la connaissaient pas

N'avoir que les regards de la femme qu'on aime
 Et la perdre de vue Ab quel aveuglement
 Trois mois plus tard j'étais devenu son amant

Dieu est grand et Paris résout tous les problèmes

Il y a enfin quelques chansons faites de rien, mais habitées par
 une grâce étrange :

Elle porte un fardeau
 Plus lourd que le désir
 C'est un oiseau
 C'est deux oiseaux
 L'amour et l'avenir.

Ou bien :

— La mort? Pourquoi la mort?
 Et pourquoi pas l'amour?
 — L'amour hélas n'est que cheville
 — Et la mort?
 — Une jeune fille.

Telle est, en sa diversité, séduisante et décevante à la fois, l'œuvre poétique de Roger Vitrac. Elle s'engage dans les directions les plus opposées pour les abandonner aussitôt, et rien n'y ressemble à cette lente évolution par laquelle un grand poète devient ce qu'il est. Ce sont les épaves d'un beau naufrage. « Déslyre » nous révèle, à côté de dons éclatants, une trop grande instabilité, une excessive dispersion, et aussi une excessive perméabilité aux influences les plus diverses. Presque impossible à cerner, la personnalité poétique de Roger Vitrac se dérobe, à travers tant de métamorphoses. Et l'on mesure ici la part de vérité que comporte la boutade de Baudelaire : « Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif. » Vitrac, lui, n'a pas su créer un poncif¹.

PIERRE ROBIN

1. Je ne parle ici, bien entendu, que du poète. On sait avec quelle autorité, avec quelle pathétique violence, la personnalité du dramaturge s'est affirmée dans « Victor ».

Roger Vitrac, *Théâtre*, tomes III et IV (Gallimard, 1964).

Rappelons que Roger Vitrac, né à Pinsac (Lot) en 1899, vint à l'âge de dix ans à Paris où il fit son service militaire de 1920 à 1923 dans des conditions si particulières qu'elles méritent d'être contées : soucieux de reconstruire en France « les élites intellectuelles » décimées par la guerre, l'état-major avait créé un peloton spécial pour les étudiants qui passaient la nuit (pas souvent) et la matinée à la caserne, et disposaient de l'après-midi pour étudier. Là, Vitrac fit la connaissance de Marcel Arland, André Dhôtel, Robert Desnos, René Crevel, Georges Limbour et, avec eux, fonda la revue *Aventure*. Vite rallié au Surréalisme, Vitrac préfaça le premier numéro de *La Révolution Surréaliste* avec Eluard et Boiffard, écrivit maints poèmes et, avec Antonin Artaud, créa le Théâtre Alfred Jarry, d'une brève durée, (de 1927 à 1930 il ne donna que six représentations), mais qui eut un grand retentissement en France comme à l'étranger par les scandales qu'il provoqua, ou dont il fut l'objet, de même que par les théories absolues qu'il mettait en pratique.

Après *Les Mystères de l'Amour* et *Victor* représentés au Théâtre Alfred Jarry, ce furent *Le Coup de Trafalgar* (1934) monté chez Dullin par Marcel Herrand et Jean Marchat, *Le Camelot* (1936) interprété par Georgius dans une mise en scène de Dullin, *Les Demoiselles du Large* (1938), *Le Loup-garou* (1939) et enfin *Le Sabre de mon Père* (1951).

On connaît moins les courtes pièces écrites aux alentours de 1921-1923. Inédites ou publiées dans des revues inaccessibles, on les trouve maintenant réunies dans le tome III du *Théâtre complet*.

Lorsqu'en 1924 Aragon présentait les rêveurs surréalistes dans *Une vague de rêve*, il annonçait que Vitrac préparait « un Théâtre de l'Incendie où l'on meurt comme dans un bois » et, quelques années après, Vitrac lui-même se proposait de rassembler dans un même volume ses premières œuvres, précédées d'une préface sous le titre général « Le Théâtre de l'Incendie ». Il s'agissait essentiellement du *Peintre*, d'*Entrée Libre*, des *Mystères de l'Amour*, de *Poison*, *Mademoiselle Piège*, *Victor ou les Enfants au Pouvoir*, *L'Ephémère*. Le refus de son éditeur entraîna, à l'époque, l'échec de ce projet. Notre propos n'est pas de reconstituer les termes d'une préface qui ne fut jamais écrite, mais de rechercher ce qui en justifiait le titre.

Le Peintre, farce d'une grande cocasserie, fort jouable et jouée

effectivement par Marcel Herrand sept ans après sa première publication, en 1930, lors d'une soirée chez Lise Deharme, est tout d'abord une charge contre le réalisme et le nominalisme. Une porte peinte en rouge ne peut-elle être verte, si tous les personnages en acceptent la dénomination? Pourquoi la personnalité serait-elle immuable? Ne peut-on être à la fois le peintre, le mari et l'amant; l'ami, le policier et l'escroc? Dans ce vaudeville métaphysique, on retrouve le traditionnel trio bourgeois : le mari, la femme et l'amant; une accumulation de fausses reconnaissances, de déguisements, l'intervention inutile des policiers, les déclarations d'amour, les gifles, les pleurs, les « ciel! mon mari! », tout nous parle de Labiche et de Courteline. Mais au-delà des procédés de la grosse farce, il y a ces personnages doubles qui tournent autour de l'enfant cherchant à s'approprier le monde. Le petit Maurice Parchemin découvre ce monde cruel. Après avoir répondu sagement à l'interrogation du peintre en déclinant son identité, il constate que l'adulte se moque de lui, et, de surcroît, lui passe le visage à la peinture. Ce peintre est une sorte de méchante brute satisfaite d'elle-même, à la manière d'Ubu. Non content de maltraiter une femme et un enfant, il profite de l'évanouissement de Mme Parchemin pour lui déclarer (de manière très active) son amour. L'enfant meurt puis ressuscite sans autre explication. Enfin le mari, qui a ôté son déguisement de peintre, piétine la femme adultère, lui arrache les cheveux etc... Le couple serait à jamais brisé s'il ne se réconciliait sur la tête du cher petit qui vient en chantant fêter l'anniversaire de sa mère.

Mademoiselle Piège, qui parut dans la revue *Littérature* dirigée par André Breton, est un fragment dialogué, sans indication de mise en scène. Il représente, par son absence de logique et d'argument, ce que bien des partisans de l'anti-théâtre rêveront, plus tard, de faire jouer. Les répliques se succèdent rapidement, brèves. Il revient au spectateur de saisir des phrases qui ne lui sont pas destinées. En quelque sorte, il est invité à se comporter en voyeur. De nombreux personnages vont et viennent en un lieu vague, sorte de hall d'hôtel. Tout le mystère tourne autour de l'occupante du 49, objet de désir pour tous les mâles qui hantent ces lieux, comme dans le célèbre tableau de Marcel Duchamp, « La Mariée mise à nu par ses célibataires, même ». La pièce se termine par le suicide d'un jeune homme qui, après avoir demandé l'heure, compte de 58 à 60 et se tire une balle dans la tête, ce qui n'émeut en rien les deux témoins du drame, le gérant et un employé, qui s'emparent du corps, l'attablent devant les journaux et sortent.

Dans *Poison*, le dialogue disparaît au profit du « drame sans paroles ». C'est un théâtre entièrement visuel, où tout est calculé pour dérouter le spectateur. De nombreuses techniques y sont utilisées : effets d'ensemble, ombres chinoises, effets de surprise : un peintre tire un câble : « il semble qu'au bout de ce câble se trouve un objet léger, mais le mur s'effondre et un paquebot s'avance sur la scène. Une lampe électrique placée à la pointe fait des signaux de détresse ». Spectacle de la surprise et de la cruauté, quoique l'incendie (mais on entend les avertisseurs des pompiers) soit masqué par la lumière noire : personnages, fumée, gerbe de liquide noir annoncent la mort atroce qui attend les amants. La volupté, le *mundus muliebris* n'en sont pas absents : chevelure, diamant, robe de perles s'entassent autour d'une femme nue qui reçoit en présent gants rouges, rouge à lèvres, lunettes noires, postiches bleus, voile, revolver, enfant, ce qui, on le conçoit, est bien fait pour achever de transformer son amant en sadique armé d'un marteau.

A l'opposé, du point de vue dramaturgique, *Entrée Libre* représente une gageure : c'est une pièce portant à la scène les « rêves authentiques » de trois personnages. Chaque rêveur se voit entouré de personnages aux multiples avatars, dans lesquels il projette sa nature profonde. Les caractéristiques du rêve sont reprises : chaînes de mots « Face à main — la main passe — je suis riche »... « J'ai autre chose à faire — les affaires sont les affaires » etc... écholalie : « Tant pis de ma connaissance — bois de mon enfance. » Le dialogue paraît incohérent, les protagonistes ne se répondent plus mais suivent un ordre de pensée interne qui fait preuve d'une certaine logique : l'enlèvement d'un enfant, l'invitation à dîner, la mort d'Henri.

Qu'il s'agit d'un théâtre cruel, les réflexions des personnages le montrent assez : « On m'invite à dîner pour étrangler les enfants... » « Je ne vous sauverai pas, la glace se referme trop rapidement... » Tirs, poursuites, fuites éperdues, longues glissades du rêve ne sont rien au regard de l'accident fatal : l'enfant écrasé, Henri tué par les prostituées. Maldoror et même le Grand-guignol font de brèves apparitions tandis que la lueur vacillante d'une bougie annonce la mort certaine : « Il n'y en a plus pour longtemps, pensent les voyageurs. »

L'Ephémère, postérieur d'un an à *Victor*, en reprend l'un des thèmes principaux. La destinée d'un enfant est associée à celle d'une étoile éphémère, liée à son étoile, car ici les mots sont pris au pied de la lettre, ils sont la pensée même. En écho à Raymond Roussel, l'enfant est prédestiné; il a l'étoile au front et se trans-

forme en Ephémère géant, écrasé par son propre père, un astromome, au nom de la science infailible.

Les Mystères de l'Amour, « œuvre ironique qui concrétisait à la scène l'inquiétude, la double solitude, les arrières-pensées criminelles et l'érotisme des amants » (Vitrac) fut, on s'en souvient peut-être, le premier spectacle du Théâtre Alfred Jarry. Artaud, son metteur en scène, s'est expliqué sur sa portée : « Est-ce que la représentation d'une pièce comme celle-là n'apporte pas au théâtre actuel quelque chose qui lui manquait? Tout dans *Les Mystères de l'Amour* est objectivation pure. Les répliques prennent sur scène un poids et un son qu'elles n'ont pas sur le papier... » Il est vrai que les textes de Vitrac, essentiellement conçus dans un but de représentation, souffrent du deuil de l'impression. C'est pourquoi nous souhaitons, pour notre démonstration, qu'une jeune Compagnie compose un spectacle Vitrac; on jugera alors combien Artaud avait raison : « Les renversements cérébraux d'une pièce comme *Les Mystères de l'Amour* n'ont de valeur qu'une fois incarnés dans la chair des personnages. Un certain acharnement spirituel, voilà ce qui compte et qui ne peut vivre qu'une fois agi... »

Avec *Victor ou les Enfants au Pouvoir*, suffisamment commenté pour qu'il soit inutile d'y revenir ici, on voit ce qui fait l'unité et l'originalité de ce « théâtre de l'Incendie ». Si les personnages ont parfois l'air de fantoches, c'est qu'ils sont doués d'une vie spirituelle intense. Ils ignorent la coupure provoquée par le sommeil. Leurs pensées secrètes se dévoilent sur le même plan que leurs actions. Leur aventure scénique dérobe sa raison d'être aux rêves, aux hallucinations, aux égarements de l'esprit. Parfois ils empruntent un ton de prophétie poétique qui rappelle l'écriture automatique, apte à mettre au jour le précieux minerai mental. Ainsi révélés, l'érotisme et les passions qui se terrent en nous expliquent le goût du sang, les querelles des amants, les meurtres aussi. Tout dénonce l'hypocrisie d'un monde bourgeois qui se refuse à envisager l'homme tel qu'il est, avec ses bassesses et sa grandeur, avec l'extraordinaire potentiel gâché de son enfance. Le monde adulte-adultère s'ouvre au regard de l'enfant naïf (au sens propre) qui n'aspire qu'à la connaissance d'un monde en apparence merveilleux et dont il comprend vite qu'il ne recèle que compromissions. La connaissance lui étant donnée, non par une grâce extérieure ni par le souci pédagogique des parents, mais par sa propre effraction dans le domaine interdit, il en résulte un drame qui ne trouve sa résolution que dans la violence ou dans la mort.

HENRI BEHAR

L'Esprit de Vitrac

« Les Mystères de l'Amour » ont été joués à Paris, à la Comédie-Française, le 10 mai 1928, sous la direction de M. Artaud. Ils ont été joués à la Comédie-Française, le 10 mai 1928, sous la direction de M. Artaud.

« Les Mystères de l'Amour » ont été joués à Paris, à la Comédie-Française, le 10 mai 1928, sous la direction de M. Artaud. Ils ont été joués à la Comédie-Française, le 10 mai 1928, sous la direction de M. Artaud.

« Les Mystères de l'Amour » ont été joués à Paris, à la Comédie-Française, le 10 mai 1928, sous la direction de M. Artaud. Ils ont été joués à la Comédie-Française, le 10 mai 1928, sous la direction de M. Artaud.